

# バロック舞踏における フィギュール分析の試み

——対称性と平行性に着目して——

赤 塚 健太郎

## 1. 研究の対象と目的

### 1-1 研究の背景

本論文は、1700年代初頭にヨーロッパで広く用いられた舞踏譜、中でもそこに記されている踊り手の身体が描く軌跡を対象とし、その形態に関して分析するものである<sup>1)</sup>。この時代はフランス流儀の舞踏がヨーロッパを席捲しており、そうした舞踏術の精華を記録し伝える手段として、振付を紙に記す記譜法が工夫された<sup>2)</sup>。舞踏譜とは、何らかの舞踏記譜法に従って振付を紙面上に記録したものである。

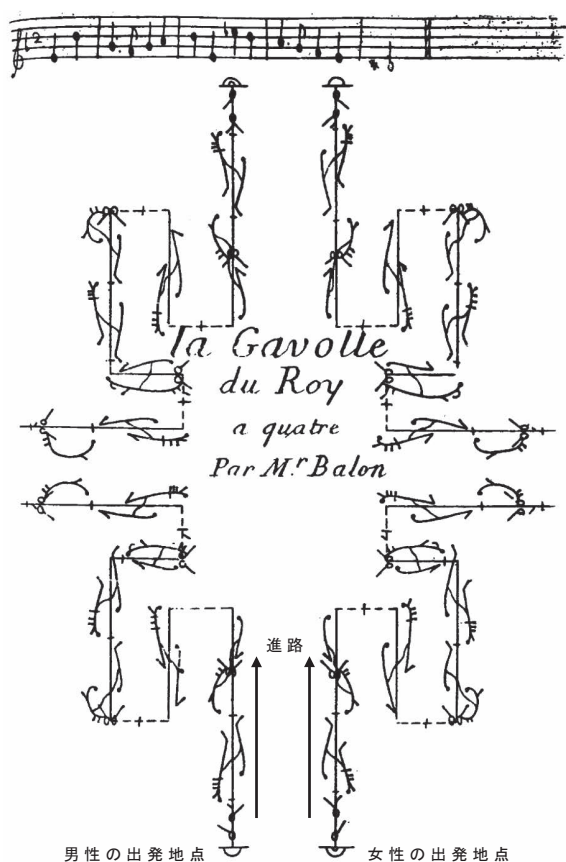
舞踏譜は、当時の舞踏の振付を伴奏舞曲とともに伝えてくれる資料として従来から重要視されてきた。近年では、研究対象として当時の舞踏譜を用いるだけでなく、それに基づいて復元した舞踏を上演したり、あるいは演奏家が舞曲演奏の参考とするために学ぶことも広く行われている。

これらの舞踏譜のほとんどは、1700年に舞踏家 R.=A. フィエ Raoul-Auger Feuillet (1659/60–1710) が『コレグラフィ Chorégraphie』(Feuillet 1700) という著作によって公表した舞踏記譜法によって記譜されている<sup>3)</sup>。この記譜法は、舞踏空間を上空から俯瞰したような形で振付を記すという特徴を持つ。踊り手の平面における動きは線によって明確に規定され、さらにその動線に沿う形で、遂行される個々のステップが記号によって記される。この線は、結果として踊り手の身体が描く軌跡とも考えられ、一般にはフィギュア figure

〔英〕 ないしフィギュール figure 〔仏〕 と呼ばれる。本論文では以下、この舞踏譜上に記された線を動線、これに沿って踊った結果として平面に描かれる軌跡をフィギュールと呼ぶこととしよう。

〔舞踏譜例 1〕 は当時の舞踏譜の一例であり、上部に記された舞曲に伴奏されながら 2 組の男女が踊る<sup>4)</sup>。線に半円を組み合わせた記号が男性の出発地点、線に二重の半円を組み合わせた記号が女性の出発地点、そしてこれらの記号から延びる線が、踊り手の進路を示す動線である（舞踏譜の下方から出

〔舞踏譜例 1〕 《王のガヴォット》冒頭頁（振付：C. バロン、1716年）



発する組について、舞踏譜例中に説明を加えた)。この動線と直交するような短い線が頻繁に描かれているが、これは舞踏譜に併記された伴奏舞曲の小節線に相当する。つまり、舞踏譜上の動線は、空間上における踊り手の進路の規定であると同時に、時間軸としての意味も併せ持つ。この線を起点から終点まで追いながらステップ記号を順に読み解くことで、振付の具体的内容を知ることができるのである。

この動線については、それ自体がしばしば幾何学的な、あるいは装飾的な形態を示すこと、さらに複数の踊り手が同時に踊るような振付では、動線が顕著な対称性を示すことが従来から頻繁に指摘されてきた。ステップを示す個々の記号の詳細に立ち入る余裕はないが、[舞踏譜例1]においても、組にされた男女が対称的な動きを示し、さらに上方から出発する組と下方から出発する組がやはり対称を成していることが明らかだろう。そして全体としてある種の幾何学模様が描かれている。

こうした踊り手が軌跡として舞踏平面に描く模様は、当時の舞踏における欠かすことのできない要素と見なされており、時にはそれ自体を鑑賞するような態度すらも示されている。その一例として、イギリスの舞踏教師であるK. トムリンソン Kellom Tomlinson (1693-1758) が1735年に出版した舞踏理論書である『舞踏術 The art of dancing』(Tomlinson 1735) の記述が挙げられる。この理論書には、舞踏の理解を助けるために舞踏譜上に実際に人が踊っている挿絵(一例を[舞踏譜例2]として挙げた)が付けられているのだが、その冒頭でトムリンソンは、額に入れて部屋に飾ることによってこれらの挿絵は「多様なポジションや体勢を一目で分かるように示すだけでなく、とても感じが良く、ためになる家具になるだろう」と述べている<sup>5)</sup>。

こうした、まるで絵画であるかのように鑑賞の対象とする態度とまでは行かなくとも、フィギュールの形態について、舞踏会用の振付と劇場用の振付の違いを示す要素として言及したり、個々の舞踏種の特徴として指摘したりするような言説がしばしば行われてきた。しかしそうした言説の多くは、明確な基準や方法を用いて一定数の舞踏譜のフィギュールを分析するような学問的な手法を用いていない。そうした中、貴重な例外として、F. ランスロ Francine Lancelot (1929-2003) が編纂した舞踏譜カタログ (Lancelot 1996)

〔舞踏譜例 2〕 トムリンソンの舞踏書における挿絵の例 (Tomlinson 1735)



NB Each Plate represents three things, viz. The Music, the Dancer, and the DANCERS. For the rest, see PLATE XXIII.

に掲載されている大変に充実した冒頭所見が挙げられる。ここでランスロは、フィギュールに関する一定の計量的な分析結果を示しているのである。しかしそれとても、特定の舞踏種に対する限られた視点からの分析に留まっている。

## 1-2 フィギュール研究の困難

このように、舞踏譜に記された振付のフィギュールに関する学問的な研究は、これまであまり進展していない。その原因として、明確な分析方法の欠如を指摘することができるだろう。フィギュールは、動線が織りなす模様として舞踏譜上に明記されており、その幾何学的な特徴を考察することは一見容易に思われる。しかし、この動線が示す形態は、3つの理由から観衆の目に直接には届かないものである点に注意が払われねばならない。

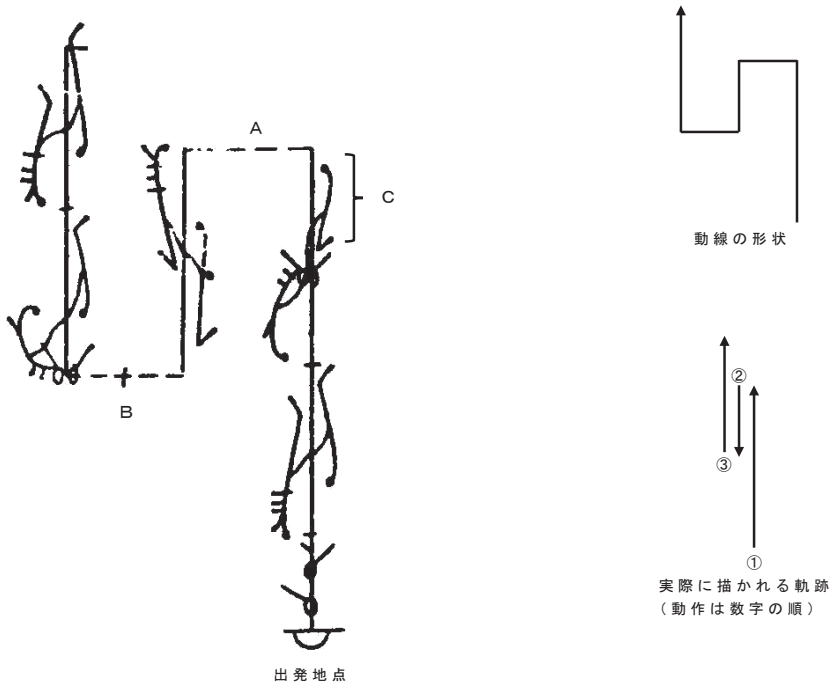
第一の理由として、俯瞰図として記される動線模様を実際に観察する視点を観衆は持たないことが挙げられる。自明のことながら、舞踏を観衆が真上から俯瞰するような事態は、一般に想像しにくいからである。

第二の理由として、動線模様は一定時間内に踊り手が動いた結果として想起されるものであり、直接に、そして同時に観衆の目の前に現象するものではないことが指摘されよう。例えば、舞踏譜1頁分のソロの振付において踊り手が大きな円を描くように指定されていた場合、その円は舞踏譜の紙面において明瞭であり、また記憶を辿ることで観衆によって想起されるかもしれないが、踊りながら同時に形成されるものではない。このような、舞踏譜上に固定されている動線模様の幾何学性と、動作に即して経時的に現れるフィギュールの幾何学性を同列に論じるのは問題があるだろう。

第三の理由として、実際に描かれるフィギュールと記譜上の動線がしばしば食い違うことが挙げられる。これは当時の記譜法に由来するものであり、さらに2つの事例に細分される。その説明のため、前掲の舞踏譜の左下部分（下方から出発する組の男性側）を拡大したのが〔舞踏譜例3〕である。この舞踏譜例を見ると、踊り手は紙面における上方に向けて進んだ後、クランク状に左方向に進み、再び上方へと向かうように見える（舞踏譜例中の右上の図）。しかし、左方向に進むかのように見える箇所については動線が点線になっていることを見逃してはならない（舞踏譜例中のAとB）。この点線は記譜の位置をずらす際に用いられる記号であり、実際の踊り手の動きとは対応しない。この場合、踊り手は下方から上方に向かって進んだ後に、その場所から下方へと後退していくのであるが、それを忠実に記譜したのでは記述が重なってしまうために、点線を用いて左へとずらされているのである。これは空間上の動線と時間軸を1本の線に重ね合わせたことによる弊害といえるだろう。全体としては、舞踏譜例内右下の図のように前進から後退、そして再び前進が行われるだけである。なお、一連の動作中、体の正面は常に紙面上方を向いている。

もう1つの食い違いは、〔舞踏譜例3〕のCの箇所が生じる。この記号は、上方に向かって進む動きの最後の動作に相当するように見えるが、実際には両脚をそろえたのちに右脚を後方（紙面における下方）へと進めるステップ

[舞踏譜例3] 《王のガヴォット》冒頭頁の拡大（部分）



が記されている。つまり、このCの箇所から既に後退の動作が始まっているのである。ここにも、紙面上の動線と実際に描かれるフィギュールとの乖離が見て取れる。

### 1-3 本論文の目的

以上のような理由から、フィギュールの分析は舞踏譜上の動線の検討のみによっては遂行できない。しかし、フィギュールが当時の舞踏において無視できないものであることは疑いない。そもそも、フィギュールを明示するような記譜法が考案され、広く利用されたという事実は、フィギュールが当時の振付を規定するような重要な要素であったことを示している。よって、フィギュールに関する明確な分析方法を打ち立て、それに基づく形で根拠ある考

察を行うことは、重要な研究課題であるといえる。

そこで本論文では、フィギュール分析の方法を確立することを第一の目的とする。その際、基本的には振付の遂行に即して観衆の眼前に現れる踊り手の動きを重視しよう。これは、上述の通り、舞踏譜に現れる動線の形態自体は観衆にとって不可視のものだからである。

しかし、舞踏譜上の動線の形態、あるいは結果として想起される軌跡の形態について一定の配慮を払うこともまた重要である。これらが、踊り手や観衆の意識の中では何らかの意味を持つ可能性があるからである。先に触れた舞踏譜それ自体を鑑賞の対象とするトムリンソンの態度からも、記譜上の動線の形態が無視できないものであることがうかがえる。

以上の視点に立ってフィギュールの分析方法を確立した上で、本論文の後半では、当時の舞踏譜のフィギュール分析を行うことを目的とする。その際の大きな問題設定として、対称や平行の現れ方に着目する。これは、次節で指摘するようにファイエの理論書において重視された要素であり、また舞踏会舞踏と劇場舞踏の特徴と関連する興味深い観点となることも予想される。

さらに、時代ごとのフィギュールの相違や、振付家ごと、あるいは舞踏種ごとのフィギュールの傾向を浮き彫りにすることも試みる。これらの視点からのフィギュール分析は前例が乏しく、当時の舞踏の実態に迫る上で重要な知見を切り開くことが期待されるのである。

## 2. フィギュール研究の着眼点と方法

### 2-1 ファイエによる対称性の区別

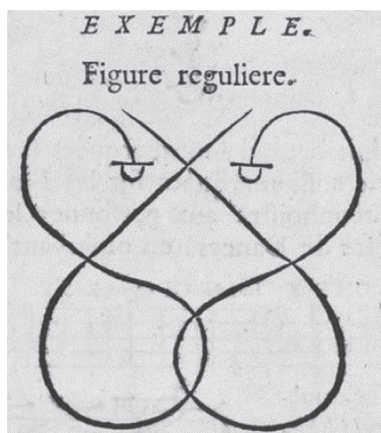
前節で述べたように、本論文では、まずフィギュール分析の方法を確立することを試みる。その参考とするために、当時の文献からフィギュールの分類を試みた言説を検討しよう。

フィギュールの形態に関しては、ファイエが『コレグラフィ』の中で注目すべき区分を行っている。ファイエは対称性の観点からフィギュールを2種類に区分し、一方を「正規のフィギュール figure reguliere」、他方を「変則のフィ

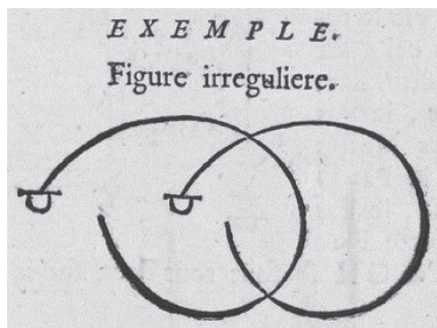


ギュール figure irreguliere」と呼んだ (Feuillet 1700: 92)。このうち前者は、2人あるいはそれ以上の踊り手が踊る際、一方が右に進めば他方が左にといった具合に反対方向へ進むフィギュールであるとされる。一方の后者は、2人が同じ方向へと進むフィギュールであると説明されている。[舞踏譜例4]と[舞踏譜例5]は、それぞれのフィギュールの例としてファイエが挿入した図である。

[舞踏譜例4] 正規のフィギュール (Feuillet 1700: 92)



[舞踏譜例5] 変則のフィギュール (Feuillet 1700: 92)



この区分を現代的な言葉遣いに置きかえるなら、正規のフィギュールを対称性に基づくフィギュールと呼ぶことができるだろう。ただし、線対称と点対称が明確に区分されていない点に注意が必要である。[舞踏譜例4]は明らかに線対称的な動きを示すが、ファイエの説明は必ずしも点対称の動きを排除しない。この2種類の対称性の違いについては、舞踏会場との関連で次節にて再び検討する。一方、変則のフィギュールについては、同じ動作を同じ方向で行うという点で平行のフィギュールと言い換えることができるだろう。

こうしたファイエの態度を踏まえ、同時代においても現代においても、様々な文献においてフィギュールの対称性や平行性への言及が多くなされている。よって、本研究においてもこれらの性質について着眼することで、フィギュール



ルの特徴を検討していこう。なお、対称性や平行性は2人以上の踊り手を前提とするため、ソロの振付においては現れにくい。したがって本研究の考察範囲は、これらの性質が顕著となるペアの振付に限定する。

フィエが述べる正規のフィギュールと変則のフィギュールについては、現代の研究において言及されることがあるものの、重視されることは少ない。ランスロの舞踏譜カタログにおける冒頭所見において、舞踏種ごとの傾向が簡単に触られている程度である（Lancelot 1996: XI-LVIII）。しかし対称性や平行性の厳密な定義・区分を確立しない状態での考察であり、より精緻な分析の必要は残されている。

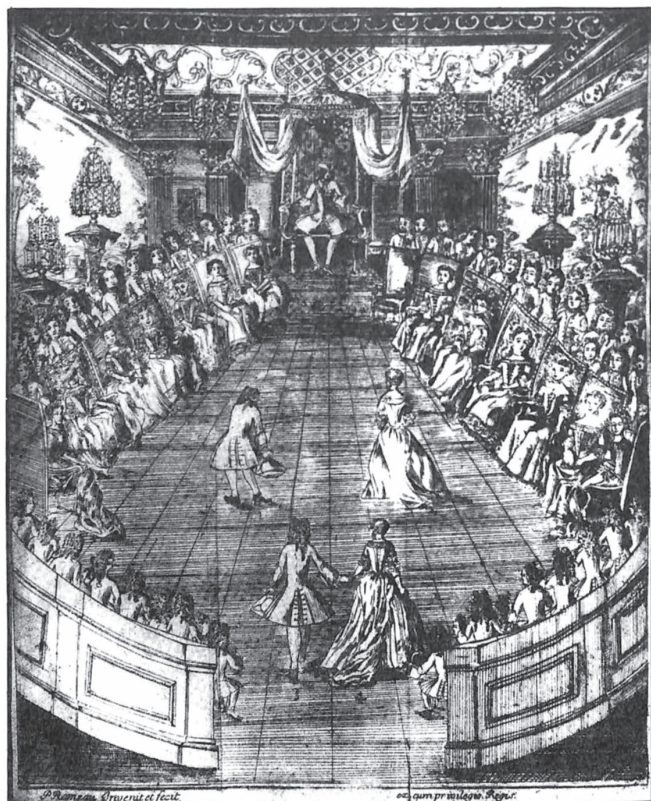
## 2-2 舞踏会場と対称性の関係

対称的なフィギュールが点対称と線対称のいずれを形成するかという点については、舞踏会場の形態と関わる問題となる。当時、舞踏が広く踊られた重要な場は、舞踏会と劇場である。前者については、王侯貴族によって頻繁に開催され、富裕な市民達もそれを模倣した<sup>6)</sup>。貴族や市民が踊ったという点では、愛好家にも開かれた舞踏といえるだろう。後者については、舞踏の本場であったフランスでは、オペラなどの劇場作品の中に舞踏場面が豊富に盛り込まれていた。こうした劇場作品内の舞踏は、17世紀の半ばまでは王侯貴族によって踊られることもあったが、やがて職業的な舞踏家に独占されるものとなっていった。

舞踏会における舞踏と劇場におけるそれは、基本的な技術を共有しつつも、様々な点で傾向に違いがあった。重要な違いの1つとして、踊り手と観衆の位置関係が指摘される。劇場ではステージ上の職業舞踏家と観衆とが何らかの形で向き合うのに対し、当時の舞踏会では踊り手を囲むように観客が配置されるのが一般的であった。その様子は、P.ラモが記した舞踏書『舞踏教師』（Rameau 1725）に挿入された図版〔図1〕からうかがえる。

この挿絵では、上手側に貴族の女性が座り、その後ろに男性が立っている。さらに下手側には伴奏の楽師達が陣取っている。これらの人々に囲まれる形で2組の貴族が踊っているように見えるが、これは実際には同一の男女の組であり、下手（手前）側に描かれているのは踊る空間に入る姿、中央に描か

〔図1〕 ラモ著『舞踏教師』に描かれた舞踏会の様子



れているのは踊り始めの挨拶の姿である。このような位置関係で踊る際、周囲を囲む人々の全てに十全に対称性が把握されるのは点对称の動きであろう。

一方、踊り手と観衆が対面する劇場舞踏では、舞台中央から客席中央に延びる対称軸に基づく線対称のフィギュールが効果的であるようにも予想される。このように対称性の区分は、舞踏会舞踏と劇場舞踏の区分に関わることが期待され、両者の関りを厳密な分析方法に基づいて検討することは意義ある試みと思われる。

## 2-3 フィギュール分析の方法

前項を踏まえ、フィギュールの分析に際しては、踊り手の動きを振付の小節単位で検討し、正規のフィギュールについては点対称と線対称に分けて確認することを基本とする。変則のフィギュールは平行として数えることとする。小節単位で確認することで、実際に踊られる際に即時的に形成されるフィギュールの特徴を把握することが可能となる。

対称性の判別に際しては、踊り手の動く進行方向と上体の向く方向を判断基準とする。一方、ステップを踏む際の脚の左右については、以下に述べるような理由から判断基準から除外することにする。

そもそも脚の左右は、形成される対称性が線対称であるか点対称であるかを分かつ重要な観点となりうるものである。例えば男女が向き合って同じステップで直線的に歩み寄る際、両者が常に左右同じ脚を動かしているなら点対称、左右互い違いの脚を動かしているなら線対称と厳密に区分することができるだろう。

しかし、こうした動脚の左右よりも、むしろ見る者にとって重要なのは踊り手の身体の動きと向きであろう。これは当時の踊り手の衣装を考えても自明である。[図1] から明らかなように、女性の衣装は足元を覆い隠すため、動脚の左右は実際には印象に残りづらく、それが対称性の区分に与える影響は極めて小さい。

加えて、舞踏種によっては各小節を開始する脚の左右がほぼ決定されているようなものも存在する。例えば、17世紀末から18世紀にかけて舞踏会舞踏の花形となり、劇場でも愛好されたメヌエット menuet では、原則として常に右脚から一連の動作が開始される。こうした舞踏種について脚の左右まで判断基準に加えることは、結果の著しい偏りを招くことになる。男女の組が踊るメヌエットで考えると、両者が常に右脚で動き始めるために、線対称が形成されなくなるのである。以上の理由から、本論文では動作する脚の左右については考慮から外すこととする。

なお、ペアが形成するフィギュールによっては、点対称と線対称のいずれとも受け取れる両義的な動きが形成されることもあるが、それについては前後の動きからいずれかに区分を行おう。例えば、点対称の動きに後続する形

で両義的なフィギュールが続く場合には、点対称の延長と見なすことにする。

また、線対称における対称軸は様々な方向のものが考えられるが、今回の研究で確認された線対称のフィギュールは、大多数が舞踏譜における縦方向に対称軸をとるものであった。よって、ごく僅かに確認された他方向の対称軸による線対称<sup>7)</sup>は、本論文におけるいずれの分析結果においても除外されている。

以上のようにして対称的な動きを見出すこととするが、点対称や線対称に当てはまらない動きも一定の頻度で確認される。それらの多くはフィエの述べる変則のフィギュールに該当し、やはり一定の幾何学性が感じ取られる。変則のフィギュールは、既に触れたように平行という区分に当てはめることとする。これは、ペアが相対的な位置関係と方向を保ちつつ、同じ方向に同じステップを踏むものである。典型例として、手をつないだペアが同じステップを踏みながら同一方向に動くような場合が挙げられる。

以上のような線対称・点対称・平行のフィギュールに加え、実際のフィギュール分析ではさらに特徴的なフィギュールが確認されたので、ここで定義をしておこう。まず、平行に関連して生じる結果としての幾何学性である。実際の舞踏譜を眺めると、平行を保ちながら遂行される数小節のステップが、結果として何らかの対称的な模様を残す事例がしばしば観察される。典型的には、手をつないだ男女の組が、同方向に同じステップを繰り返しながら大きな円を描いていくような場合である。こうした模様は、舞踏譜の紙面上では極めて明確なものである。これらは、「結果としての対称」として評価することとしよう。

また、平行が確認される個所において、直前のステップと同一のステップを別方向に反復するような事例も頻繁に見受けられた。例えば、あるステップを踏みながらペアが左方向に移動し、続いて同一のステップを踏みながら右方向に移動して元の位置に戻るような場合である。これらを、「反復による対称」とみなすこととする。

点対称や線対称、平行のいずれにも当てはまらないような小節においても、特徴的なフィギュールが見られることがある。特に、一部の振付で、ペアが同じ動作を遂行する際、適宜休止を挟むことで時間的なずれを発生させるよ

うな工夫が見られる。これらは対称や平行には数え入れられないものの、「時間差を伴う対称」として別に評価することとする。

なお1組のペアによる振付の冒頭では、男女は舞踏譜面上の下方に位置し、紙面上方に向けて構えており、振付の最後ではこの状態に戻る。よって原則として各振付の冒頭と最後では線対称のフィギュールか平行のフィギュールが用いられることになる。

### 3. 舞踏譜のフィギュール分析

#### 3-1 対象とする舞踏譜集

続いて、以上のような方法を実際に適用してフィギュール分析を行う範囲について確認しておこう。なお、舞踏譜集及び個々の舞踏譜については、現在出版されている2つの舞踏譜カタログにおける整理番号によって特定することとする。2つのカタログとは、リトルらによるもの（Little and Marsh 1992）とランスロによるもの（Lancelot 1996）であり、前者の整理番号はLMから始まるもの、後者の整理番号はFLで始まるものである。

まず、前項で触れた舞踏会用振付と劇場用振付の差異を確認するため、『コレグラフィ』と同じく1700年に出版されたフィエの舞踏譜集（LM 1700-Feu, FL/1700.1/）とL.G. ペクール Louis Guillaume Pécour（1651?-1729）の舞踏譜集（LM 1700-Péc, FL/1700.2/）を第一の分析対象とする。これらの2つの舞踏譜集は、印刷資料（再版を含む）が多数残されており、また筆写資料も多数確認されている点で、群を抜いて高い重要性を持つ舞踏譜集である。またこれらの舞踏譜集の印刷資料や筆写資料は、舞踏記譜法を確立したフィエの著書『コレグラフィ』と組にする形で伝承されていることが多く、当時において振付の模範例として受け止められていたと考えられる（Little and Marsh 1992: 91）。

なお、序文などの記述に従えば、フィエの舞踏譜集が劇場用振付を中心としているのに対し、ペクールのは舞踏会用振付を集めたものと判断される<sup>8)</sup>。よって、2つの舞踏譜集を比較することで劇場用と舞踏会用の振付の



差異を確認することが可能となる。

ただし、そこで確認された差異が、ファイエとペクルの個人様式の違いに由来するものである恐れもある。そのため、ペクルの手になる劇場用振付を集めた大規模な舞踏譜集（LM 1704-Péc, FL/1704.1/）も分析対象に加え、個人様式の影響を見積もる助けとしよう<sup>9)</sup>。

以上の考察に加え、さらに広い範囲でフィギュールの変遷や舞踏種ごとの特徴、振付家ごとの傾向を把握するため、本研究ではフランスで継続的に出版された年次舞踏譜選集を分析対象に加える。年次舞踏譜選集は、18世紀初頭の20年ほどの間に、おおむね年に1集の頻度で出版された舞踏会用舞踏譜集で、次の舞踏会シーズンに踊られる振付を紹介するという重要な意味を持っていた。第23集まで出版されたこの選集シリーズの内、本論文では私蔵資料で調査できないもの<sup>10)</sup>を除いた舞踏譜集を考察対象とし、それらに収録されたペアの振付50件を分析した。煩瑣となるので50件すべてのカタログ番号を挙げることは省略するが、これらの選集の詳細については、リトルらのカタログにまとめられている（Little and Marsh 1992: 86）。原則として、印刷資料が現存しているものについてはそれに基づいて分析し、印刷資料が伝承されていないものについては同時代の筆写資料<sup>11)</sup>に基づいて分析している。

なお、今回設定した分析方法は、ペアのための振付を念頭に置いたものである。よって、各舞踏譜集に含まれるソロ用の、あるいは3人以上の踊り手のための振付は、対象から除外される。以上を総合すると、本論文では全体として85件の舞踏譜が調査対象となる。

### 3-2 舞踏会用振付と劇場用振付の比較

まず、ペクルの舞踏譜集（LM 1700-Péc, FL/1700.2/）を舞踏会用の、ファイエの舞踏譜集（LM 1700-Feu, FL/1700.1/）を劇場用の代表的な舞踏譜集とみなし、それらについてフィギュール分析を行おう。その際、「3. 研究の方法」で示した分析方法によって小節単位で対称や平行について確認した上で、振付ごとにそれぞれの出現頻度を求めることとする。そうして求めた振付ごとの各要素の出現頻度を、舞踏譜集単位で単純に平均したものが〔表1〕である。表内では舞踏譜集を区別するため、リトルらのカタログにおける略号

のみを掲載している。

〔表1〕から明らかなように、2つの舞踏譜集の間には歴然としたフィギュールの傾向の違いが確認される。舞踏会用のペクルの舞踏譜集（LM 1700-Péc, FL/1700.2/）に比べ、劇場用振付を中心としたフィエの舞踏譜集（LM 1700-Feu, FL/1700.1/）は、はるかに高い頻度で線対称のフィギュールを用いているのである。

ただし、これら2舞踏譜集の相違が、単に振付者の個人様式に由来するものである可能性もある。そこで、ペクルによる劇場用振付を多数収録した1704年の舞踏譜集（LM 1704-Péc, FL/1704.1/）も同様にして分析し、その結果を〔表1〕最下段に加えておいた。この舞踏譜集の示す傾向は、フィエの舞踏譜集（LM 1700-Feu, FL/1700.1/）と極めて高い類似性を示すものであった。

〔表1〕 舞踏会用振付と劇場用振付の比較

舞踏譜集	件数	線対称	点対象	平行
1700-Péc	9	39.4%	48.0%	10.6%
1700-Feu	5	74.9%	25.1%	0%
1704-Péc	21	70.6%	25.1%	1.6%

以上から、フィギュールの対称性の違いは、舞踏会用と劇場用という用途の違いと深い関連があると確認された。劇場用振付における線対称フィギュールの多用は、ステージと客席が対面する空間配置を反映しているといえるだろう。一方、舞踏会用の振付における点対称フィギュールの頻出は、舞踏平面を取り巻くような観衆の配置や視線を踏まえていると考えられる。ただし、この違いには別の要因として踊り手の性が関わっている可能性も残されており、その点については後に詳しく述べる。

### 3-3 舞踏会用振付の経年変化の確認

続いて、年次舞踏譜選集に収録された舞踏譜についても同じ方法による分析を行った。その結果をまとめたものが〔表2〕である。なお、経年的な変



化の傾向を把握するため、対象となる全舞踏譜集の分析結果（「年次選集全体」とは別に、第9集（LM [1710]-Rcl, FL/1710.1/）までの結果（「年次選集前期」と、第10集（LM 1712-Rcl, FL/1712.1/）以降の結果（「年次選集後期」）を別途集計した。これは、第9集まではフィエを中心に編集・出版が行われたのに対し、1712年に出版された第10集からはJ.ドゼJacques Dezais（生没年不詳）中心の出版体制へと変化したことを踏まえたものである。

〔表2〕の〔年次選集全体〕の数値は、〔表1〕のペクールによる舞踏会用舞踏譜集（LM 1700-Péc, FL/1700.2/）のものと類似しており、大きな変化がないことを示す。また、「年次選集前期」と「年次選集後期」の数値を見ても大きな変化は確認されず、今回の研究の対象期間において、舞踏会用振付のフィギュールには大きな変化がなかったことが確認される。

〔表2〕 年次舞踏譜選集の分析

舞踏譜集	件数	線対称	点対象	平行
年次選集全体	50	37.6%	51.0%	3.0%
年次選集前期	21	33.5%	56.1%	2.7%
年次選集後期	29	40.5%	47.2%	3.2%

しかし、線対称・点対象・平行のいずれにも区分されない小節の割合が増加している。〔表1〕の3舞踏譜集では、いずれにも当てはまらない小節の頻度<sup>12)</sup>がそれぞれ2.0%、0%、2.7%であったのに対し、〔表2〕の前期では7.7%、後期では9.1%と高まっているのである。これらは、フィエが『コレグラフィ』で規定した正規のフィギュールと変則のフィギュールのいずれにも該当しないものであり、その頻度の増加は用いられるフィギュールの多様性が高まった結果と考えられるだろう。こうしたいずれにも当てはまらない小節には、しばしば時間差を伴う対称が確認された。また男女ペアの平行を成す動きが結果としての対称として円弧を描くような例も多数確認された。よって多様性の高まりは、すぐに対称性という規範からの逸脱を示すわけではなく、むしろ別種の対称性の導入につながっているといえる。

### 3-4 振付家別の比較

続いて、振付家別のフィギュール傾向の違いを検討しよう。今回の調査対象となる舞踏譜は、振付者不詳のものを除くと、ほぼ全てが当時の代表的な舞踏家であるフィエ、ペクール、C. バロン Claude Balon (1671-1744)、ドゼによって振り付けられており、他には1件のみを振り付けた舞踏家が若干存在するだけである。よって、これら4者について比較を行おう。

4者の傾向はほぼ同一であり、ドゼのみが若干異なった傾向を見せている。彼の振付は、点対称を多用しており、また平行の使用頻度も高い。ただし対象となった振付件数がやや少ないため、彼の振付に見られる一般的な傾向と断じることができるかは慎重に判断する必要があるだろう。

〔表3〕 振付家別の分析

振付家	件数	線対称	点対象	平行
フィエ	12	56.0%	42.7%	0%
ペクール	48	49.8%	41.1%	3.9%
バロン	17	50.1%	36.6%	2.8%
ドゼ	6	19.8%	69.7%	4.5%

### 3-5 ペア種別の分析

続いて、ペアとなる2人の踊り手の性別による傾向の違いを確認しよう。今回調査対象とした舞踏会用振付は、いずれも男女のペア用のものである。一方、劇場用の振付については、女性同士、あるいは男性同士のペアのための振付も確認される。それらを比較したものが〔表4〕である。なおペア種

〔表4〕 ペア種別の分析

ペア種別	件数	線対称	点対象	平行
舞踏会（男女）	61	38.7%	50.1%	4.0%
劇場（男女）	15	61.1%	32.8%	2.2%
劇場（女女）	1	64.6%	35.4%	0%
劇場（男男）	8	93.8%	6.3%	0%

別の分類は、ランスロの舞踏譜カタログに従った。

この表から、ペア種別によってフィギュールの傾向が異なることが明瞭に読み取られる。点対称を重んじる舞踏会用の振付に対し、劇場用の振付が線対称を多用する点は「3-2 舞踏会用振付と劇場用振付の比較」で既に確認した通りだが、さらに後者については、男性同士のペアのための振付においてほとんど点対称のフィギュールが用いられていないことが明らかである。また、平行の出現頻度にも大きな違いがあることが確認される。

この相違については、男女が手をつなぐ動作の有無と一定の相関を示している。舞踏会用の男女ペアの振付においては、男女が手をつないで踊る機会が多く、劇場用の男女ペアの振付においても、若干頻度は下がるものの手をつなぐ機会は見られる。一方、同性ペアの振付では、手をつなぐ動作は一切確認されなかった。

そして手をつなぐ場合には、しばしば点対称のフィギュールが描かれ、さらに手をつないだまま平行で動き、結果としての対称性を成すフィギュールも頻出した。以上の結果から、踊り手の性別がフィギュールに与える影響が大きなものであることが確認された。舞踏会における男女ペアの振付が一種の規範となっており、劇場の振付にも影響を及ぼしていたと考えることも可能だろう。また、「3-2 舞踏会用振付と劇場用振付の比較」で示した舞踏会用振付と劇場用振付の違いが、踊る環境よりも踊り手の性に起因する可能性について考慮の余地を残しておく必要があるだろう。

### 3-6 舞踏種別の分析

最後に、舞踏種ごとのフィギュールの傾向についても調査してみよう。この際、全ての舞踏譜において舞踏種が明記されているわけではないという大きな問題が生じる。そこで、本研究ではリトルらのカタログにおける舞踏種判定を尊重し、それに従うこととした。

また、1つの舞踏譜が複数の部分に分かれ、それぞれが異なった舞踏種を用いているような組曲仕立ての舞踏譜も複数存在した。これらについては、各部分を1つの振付と見なし、別に勘定することとした。

こうして得られたのが「表5」である。なお件数が3に満たない舞踏種に

[表5] 舞踏種別の分析

舞踏種別	件数	縦軸	点対象	平行
Bourée	19	36.0%	57.8%	3.0%
Forlane	7	38.5%	55.2%	0%
Gavotte	9	51.5%	38.3%	1.9%
Gigue	4	76.7%	23.3%	0%
Menuet	7	20.3%	66.7%	6.1%
Passepied	13	31.7%	41.4%	19.4%
Rigaudon	15	39.7%	54.8%	1.8%
Sarabande	3	69.6%	30.4%	0%

については、表から除外されている。全体に件数が少ないため、明確な傾向の違いを指摘するのは困難であるが、メヌエットとパスピエPassepied、特に後者において平行のフィギュールが明らかに多用されている点が見て取られる。なお、パスピエはしばしばテンポの速いメヌエットと見なされる舞踏種である。両者はステップの点でも類似性が高く、合わせてメヌエット類と呼ぶこととしよう。

この2種についてさらに詳細に舞踏譜を眺めると、これら平行の箇所では、高い頻度で男女ペアが手をつないでおり、しかも結果としての対称によって円弧を描いたり、反復による対称を形成することが多いことが確認された。その一例として、舞踏譜〈ラ・ブルゴーニュ La Bourgogne〉(LM 1560, FL/1700.2/06)<sup>13)</sup>のパスピエ部分を挙げることができる。この舞踏譜の伴奏舞曲における第17小節から第20小節にかけての振付では反復による対称が用いられており、しかも同箇所では伴奏舞曲でも反復が行われることで舞踏と音楽が関連づけられている。こうした平行に伴う対称性の多用をメヌエット類全体の特徴として指摘することができるし、加えてパスピエにおいてその頻度が特に高いことを、メヌエットとパスピエの様式的相違と認めることが可能だろう。

こうした男女が手をつないだ状態での平行やそれに伴う対称性の重視は、メヌエット類が18世紀における舞踏会における花形舞踏として男女の組によっ

て広く踊られていたことと何らかの関わりがある可能性が考えられる。一方、同じような役割を17世紀に担っていたクーラントも今回の調査対象には2件含まれていたが、手をつなぐ動作は一切確認されなかった。

#### 4. 結 論

本論文では、これまで重要視されつつも明確な方法に基づく分析が行われていなかったバロック時代の舞踏譜のフィギュールについて、厳密な分析方法を確立することを当初の目的とした。さらに、そうして確立した分析方法を実際に用いて当時の舞踏譜を分析し、舞踏会用振付と劇場用振付の違い、あるいは舞踏種ごとの傾向の違いなどを検討することを試みた。

実際のフィギュール分析からは、舞踏会用の振付と劇場用の振付には確かに傾向の違いが見いだされた。具体的には、前者が点対称のフィギュールを多用するのに対し、後者は線対称のフィギュールを中心にしていて、また踊り手の性別も、フィギュールが線対称や点対称、平行を形成する頻度に大きく関わっていることが確認された。

一方、18世紀初頭に継続的に出版された年次舞踏譜選集からは、フィギュールに関する経年変化はあまり読み取られず、即時的な対称や平行を成さない小節の頻度がやや上昇する傾向が確認される程度であった。しかしそれらの小節では、しばしば時間差を伴う対称が見いだされた。ここに、フイエが『コレグラフィ』にて規定した正規のフィギュールと変則のフィギュールに該当しないような振付の増加を確認できるだろう。

振付家ごとのフィギュールの特徴や、舞踏種ごとの特徴はそれほど明瞭ではなかった。そうした中、メヌエットおよびパスピエが平行のフィギュールを多用するという特筆すべき傾向を示しており、それらの箇所では結果としての対称や、反復による対称がしばしば見いだされた。ここにメヌエット類、特にパスピエの振付の特徴を指摘できるだろう。

今後の課題として、分析範囲の拡張が挙げられる。本論文において確立したフィギュールの分析方法は、同時代において大きな影響を及ぼしたと思わ

れる代表的な舞踏譜集を対象として実際に適用された。今後は、この対象をより広い範囲に拡大することで、当時の振付についてさらに新たな知見を得ることが可能となるだろう。

分析範囲については、音楽面へと拡張することも期待される。本論文では詳しく考察できなかったが、フィギュールの形態の特徴が伴奏舞曲とどのような関係を結ぶかについて検討することが期待されるのだ。分析結果を述べる際に触れたように、今回の考察の中でも舞踏譜〈ラ・ブルゴーニュ〉のパスピエ部分では、反復による対称や時間差を伴う対称が伴奏舞曲の構造と呼応するような事例が確認されている。こうした箇所では、フィギュールと伴奏舞曲が同一動作の反復や模倣という契機に即して対応していることになる。こうしたフィギュールを通じた舞踏と音楽の関係については、今後もさらなる検討が必要だろう。

## 注

- 1) 本稿は、科研費（研究課題名：バロック時代の舞踏譜に見られるフィギュールの形態の分析、若手研究（B）、課題番号26770045）の助成を受けて進められた研究の成果に基づき、同課題の研究成果報告書に大幅な加筆を行って論文としたものである。
- 2) 当時の舞踏の実態やそれを取り巻く文化、あるいは舞踏記譜法については、W. ヒルトンの文献が詳しい（Hilton 1997）。
- 3) 17世紀から18世紀にかけては、他にも若干の舞踏記譜法が用いられていた。当時の舞踏記譜法については K. ピアースの研究が詳しい（Pierce 1998）。
- 4) 紙面上の上方が、劇場用振付においてはステージの客席側を、舞踏会用振付においては上座側を示す。
- 5) こうした舞踏譜をそれ自体として鑑賞するような当時の態度については、S.R. コーエン Sarah R. Cohen が著書の中で詳しく論じている（Cohen 2000: 116-133）。
- 6) 当時の舞踏会については R. ハリス＝ウォリックの研究（Harris-Warrick 1986）に詳しい。
- 7) 舞踏譜上における横方向の対称軸を用いた振付も確認されたが、その数は少ない。
- 8) ある舞踏譜が劇場用のものか舞踏会用のものかという区別は、自明でないことも多い。ランスロの舞踏譜カタログは、いくつかの手がかりに基づいて個々

の舞踏譜を舞踏会用のもの（danse de bal）と劇場用のもの（entrée de ballet）に区分することを試みている。それによると、フイエが出版した1700年の舞踏譜集（LM 1700-Feu, FL/1700.1/）に含まれる5つのペアの振付は、舞踏会用が1件に対し劇場用が4件と判定されている。一方、ペクールが同年に出版した舞踏譜集（LM 1704-Péc, FL/1704.1/）は9つのペアの振付を含み、それらの全てが舞踏会用のものと判定されている。よって、前者を劇場用振付の典型例、後者を舞踏会用振付の典型例と見なすことはランスロの区分によっても支持される。

- 9) この舞踏譜集に含まれる振付は、ランスロの区分においても全て劇場用のものと判定されている。
- 10) 1725年に出版されたと推測されている最終集については、私蔵資料であるため未調査である。
- 11) 具体的には、パリのオペラ座図書館に所蔵されている2つの筆写舞踏譜集を調査している。それらの所蔵番号は参考文献リストの中に「使用舞踏譜」として掲載している。
- 12) この数値は、100から、「線対称」「点対象」「平行」の頻度の和を減算することで求められる。
- 13) ペクールが出版した1700年の舞踏会用舞踏譜集（LM 1700-Péc, FL/1700.2/）に収録されている。振付者はペクール自身で、伴奏舞曲の作曲者は不明である。

## 参考文献

### 一次資料・文献

- Feuillet, Raoul-Auger. 1700 (suppl. 1701). *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance*. Paris: Chez l'Auteur.
- Rameau, Pierre. 1725. *Le Maître à danser*. Paris: Chez Jean Villette.
- Tomlinson, Kellom. 1735. *The Art of Dancing*. London: Printed for the author.

### 二次資料・文献

- Cohen, Sarah, R. 2000. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*: Cambridge University Press.
- Harris-Warrick, Rebecca. 1986. "Ballroom dancing at the court of Louis XIV," *Early Music*. vol 14, no. 1: 40-49.
- Hilton, Wendy. 1997. *Dance and Music of Court and Theater*. New York: Pendragon Press.
- Lancelot, Francine. 1996. *La Belle Dance*. Paris: VAN DIEREN ÉDITEUR.



Little, Meredith Ellis. Carol G. Marsh. 1992. *La danse noble: An Inventory of Dances and Sources*. New York: Broude Brothers.

Pierce, Ken. 1998. "Dance Notation Systems in Late 17th-Century France," *Early Music*. Vol. 26, No. 2: pp. 286-299.

使用舞踏譜（筆写舞踏譜集のみ記載）

Paris, Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 841.

Paris, Bibliothèque du Musée et de l'Opéra, Rés. 1163.